

tegrata: *Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)*. Altre inesattezze sono di minor entità. Segnalo quelle riguardanti i nomi di F. Stoessl (p. 74), St. Srebrny (p. 174) e, a p. 228, il titolo di un lavoro di O. Regenbogen: *Bemerkungen zu den Sieben des Aischylos*.

LUIGI BELLONI

<sup>1</sup> Cfr. specialmente O. KRAUSSE, *De Euripide Aeschyli instauratore*, Diss., Jena 1905; G. ITALIE, *De Euripide Aeschyli imitatore*, Mn, s. IV, III (1950), pp. 177-182.

<sup>2</sup> E. FRAENKEL, *Aeschylus, Agamemnon*, vol. II, Oxford 1950, p. 425.

<sup>3</sup> Cfr. L. E. ROSSI, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte*, BICS, XVIII (1971), pp. 69-94.

<sup>4</sup> G. BASTA DONZELLI, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978, pp. 73-135. Il lavoro, penetrante nel giustificare i rapporti di Euripide con Eschilo, non compare nella bibliografia del volume.

<sup>5</sup> J. DE ROMILLY, *Les Phéniciennes d'Euripide ou l'actualité dans la tragédie grecque*, RPh, XXXIX (1965), pp. 28-47.

CH. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press 1982. Un volume di pp. XIV-364.

La tematica che scorre attraverso le *Baccanti* è così complessa che può sembrare impossibile individuare che cosa si prefiggesse Euripide quando ha steso quest'opera. Già Winnington Ingram nella sua attenta analisi della tragedia (*Euripides and Dionysus: an Interpretation of Bacchae*, Cambridge 1948) aveva insistito sugli interrogativi che ostinatamente insorgono da questo testo: perché Dioniso, patrono di una religione emotiva, che canta attraverso il coro l'estasiante bellezza del suo culto e insieme, attraverso l'orrenda follia delle donne tebane, ne rivela il demonismo che acceca l'intelletto, parla e agisce sulla scena in modo così razionale e controllato? Penteo che compare nel I episodio fermo nella difesa dei valori tradizionali e deciso a stroncare la presunta immoralità del menadismo, perché poi dimostra una emotività così incoerente? E Tiresia e Cadmo che funzione hanno? Comunque vengano affrontati questi problemi, rimangono delle aporie.

Il Segal si è proposto di entrare nello spirito della tragedia attraverso una strada diversa dal consueto, studiando le *Baccanti* in rapporto ad una « poetica dionisiaca ». Il dramma non riguarderebbe quindi soltanto il dio di una reli-

gione estatica, pervasa di vino e di delirio, ma anche il dio della tragedia come genere letterario e del « dionisiaco » nelle sue relazioni con l'illusione e con quel tipo di verità che è proprio dell'arte. Rituale, mito, illusione teatrale e il linguaggio stesso sono elementi centrali dell'analisi condotta dall'A., ma l'interesse principale del Segal è per l'opera come espressione letteraria (p. 6). La tragedia è stata accostata da differenti posizioni critiche, utilizzando metodologie complementari che talvolta si intrecciano: un'analisi strutturalistica (capp. 2-5), un approccio psicologico (cap. 6), interessi post-strutturalistici (capp. 7-9). L'impianto del lavoro verte su aree dove la struttura letteraria del testo interseca strutture sociali, rituali, estetiche legate a Dioniso nei suoi vari significati e nelle sue varie manifestazioni (p. 6).

L'A. insiste sulla duplicità, come coesistenza di opposti, che caratterizza la natura di Dioniso, figura straniera a Tebe e insieme divinità autoctona che esige il riconoscimento dei suoi diritti sulla città, ma soprattutto forza che dissolve i legami sociali, invade e distrugge lo spazio protetto del palazzo reale, cioè il cuore della polis, apre la città alle forze della natura selvaggia che la circondano, e che tuttavia gradualmente assume i titoli del potere regale ed è proclamata *anax, despotes, kratos* (cfr. p. 57, e n. 4). Non solo, ma nella tragedia le due figure di Penteo e di Dioniso finiscono per scambiarsi i ruoli: l'effeminato, languido profeta delle prime scene diventa il vigoroso, energico, controllato padrone della situazione, mentre il re che ispirava terrore si fa improvvisamente confuso e vulnerabile, da sovrano si trasforma in menade, dalla maschia armatura passa ad abiti femminili ed esce dalla città per entrare nell'ambiente selvaggio (pp. 168-169): il Messaggero che viene dalla montagna ha introdotto la scena cruciale nel centro della tragedia (p. 80). Il Segal illustra bene « l'asse orizzontale » che attraversa il dramma, per cui « the action passes back and forth between barbarians and Greeks on the one hand (13-20 and 1333 ff., 1354 ff.) and between city and wild on the other » (p. 180).

C'è in Dioniso una forza che affascina e storce la mente in una allucinazione drammatica: il primo esempio di questa forza, nella tragedia, è costituito dal cosiddetto miracolo del palazzo. Il Segal fa notare che i ripetuti verbi di « vedere » richiamano l'attenzione sull'effetto illusionistico e sulla possibile discrepanza tra ciò che è realmente lì e ciò che appare esserci ma non c'è. « Vedete questi architravi di pietra che si muovono », grida il coro (vv. 591-592), e poi subito: « non vedi il fuoco, non lo vedi vivamente attorno alla sacra tomba di Semele? » (vv. 596-597): « Il signore, il figlio di Zeus arriva mettendo sossopra queste case » (vv. 602-603). In realtà, come spiega Dioniso alle sue seguaci, si è trattato di un incantesimo; perciò, durante tutta la scena del miracolo, abbiamo frequenza di espres-

sioni (vv. 605, 616, 629-630, 638, 646) come *dokein*, *phainesthai*, *phasma*, *hos eoike* (pp. 218-223).

Quello che negli avvenimenti del palazzo è gioco del dio nei confronti di Penteo, diventerà allucinazione assassina quando Agave e le donne di Tebe nella loro oribasia crederanno di vedere nel sovrano abbigliato da menade un giovane leone e lo sbraneranno.

Ma per il Segal il problema fondamentale che pone la tragedia è quale sia la relazione di Dioniso con la vita civica e con le istituzioni civili (p. 295). Egli vede nei discorsi di Tiresia e di Cadmo (vv. 266-327; 330-342) un'importante connessione con questo problema. Sia Tiresia sia Cadmo vorrebbero accogliere Dioniso in città, Tiresia reinterpretando la vicenda della sua nascita attraverso un sofisma razionalizzante, Cadmo per utilitarismo politico, ma il dio rifiuta questi compromessi e perciò, ritiene il Segal, la via appropriata per riceverlo nella polis « is not rationalistic *logos* but tragedy itself, which embraces both *logos* and *mythos* » (p. 295). Questa tesi della tragedia « as the natural vehicle for incorporating Dionysus into the city and into society » ritorna verso la fine del volume (p. 329) e prepara la conclusione sulla « poetica dionisiaca » che si esprimerebbe in una visione del mondo e in un'arte che ammettono e contengono le contraddizioni logiche. « If the gods themselves spread disorder, the order we need to stay alive lies elsewhere. Perhaps, Euripides suggests, it lies in the work of art that contains but does not resolve the violence » (p. 347).

Questa « poetica dionisiaca » è tutta del Segal, Euripide vi è sicuramente estraneo e non solo perché Dioniso era già entrato nella polis per altre vie prima di esservi incorporato, se così si può dire, tramite la tragedia. La validità del volume non va dunque cercata nella conclusione — l'ultimo capitolo mi pare il più debole —, ma nella capacità dell'A. di condurre l'analisi su assi orizzontali e verticali, inserendo il tema del dionisiaco in quello della civiltà. L'opposizione « city and wild », cara al Segal anche in altri studi, gioca una parte rilevante in questo volume, la cui lettura è purtroppo appesantita da uno stile farraginoso: il Segal — non me ne voglia male — procede come il fiume assiro, ma nella sua piena c'è anche una vera ricchezza di osservazioni importanti. Tra queste, vorrei ricordare quelle relative ai rapporti tra la vicenda di Penteo e i riti di iniziazione (cfr. il cap. 6: « Arms and Man: Sex Roles and Rites of Passage », pp. 158-214). Dopo l'articolo del Seaford (*Dionysiac Drama and Dionysiac Mysteries*, CQ, 31, 1981, pp. 252-275), che il Segal ha conosciuto troppo tardi per poterlo utilizzare come meritava (p. XI), sono convinto che l'interpretazione delle *Baccanti* vada cercata su questa linea. Può darsi che nello stendere la tragedia Euripide sia stato influenzato dai misteri eleusini, certo sono persuasivi i confronti che il Seaford (p. 256) istituisce tra il comportamento di Penteo e le esperienze

degli iniziandi ai misteri come sono descritte in alcune operette morali di Plutarco, e l'invocazione a Dioniso come luce, che sgorga dalle seguaci del dio a conclusione del terrorizzante incantesimo del palazzo: ὃ φάος μέγιστον ἡμῖν.../ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσε ἐρημίαν (vv. 608-609) ha parallelo convincente nella luce meravigliosa che seguiva all'ordalia. Euripide era aperto a interessi etiologici ed è probabile, come propone il Seaford (p. 268), che nelle *Baccanti* abbia drammatizzato l'*aition* dei misteri dionisiaci a Tebe.

GIOVANNI TARDITI

M. NOUHAUD, *L'utilisation de l'histoire par les orateurs attiques*, Les Belles Lettres, Paris 1982. Un volume di pp. 406.

L'intento che ha mosso M. Nouhaud nell'elaborazione di questo ponderoso contributo è, secondo quanto egli stesso dichiara nell'ampia Introduzione (pp. 7-25), quello di comprendere e di illuminare i vari aspetti del problema dell'uso del *παράδειγμα* storico nell'oratoria attica. Il volume ha il pregio di essere il primo ad affrontare lo studio di quel fenomeno costante costituito dal « *recours au passé comme principe d'argumentation* » in senso globale, lungo tutto l'arco dell'oratoria attica e con la massima completezza possibile, prendendo spunto da lavori precedenti dedicati ad aspetti parziali o a singoli oratori; esso procede dunque in modo estremamente analitico, affrontando via via i temi del rapporto fra storia e retorica, della natura dell'esempio storico, dei diversi procedimenti di utilizzazione del paradigma, della valutazione della conoscenza della storia nell'oratore e nel suo pubblico; infine esso dedica ampio spazio all'esame dei periodi storici cui gli oratori attingono per trarne esempio (storia « antica », fino allo scoppio della guerra del Peloponneso; storia « recente », dal 431 in poi) e delle deformazioni cui essi indulgono per adattare i fatti storici alle esigenze dell'argomentazione. Ben si comprende, in una ricerca di questo genere, l'impostazione retorico-letteraria, imposta dalla necessità di partire dall'analisi dei procedimenti stilistici. Ma lo storico si aspetterebbe legittimamente che il Nouhaud tentasse anche di chiarire, per ciascun oratore, la sua tendenza, più o meno marcata, ad alterare la storia per uno scopo contingente, nonché la linea ideologica delle deformazioni che egli opera. Ci si aspetterebbe insomma che egli non si limitasse a catalogare temi, ma che tentasse di render conto della diversità di interpretazioni che dei medesimi avvenimenti storici potevano fornire oratori appartenenti a linee politiche diverse o anche semplicemente mossi da diversi interessi contingenti.

In realtà, il volume promette assai più di ciò che mantiene. Nella prima parte, dedicata al rap-